

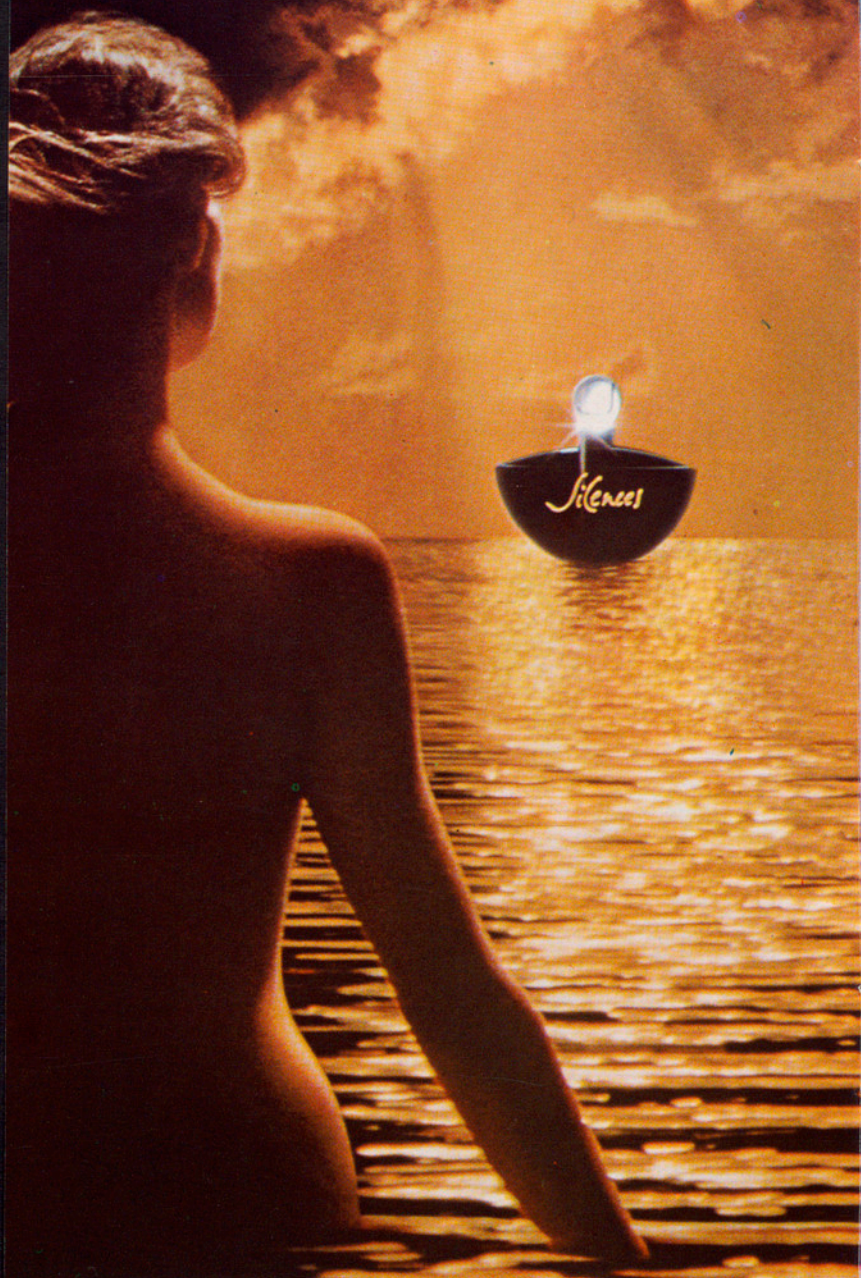


GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA D'ÒPERA
1984 - 1985

SANSON ET DALILA

Silences



Parfums

Jacomo

Paris



GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada d'òpera 1984/85

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA

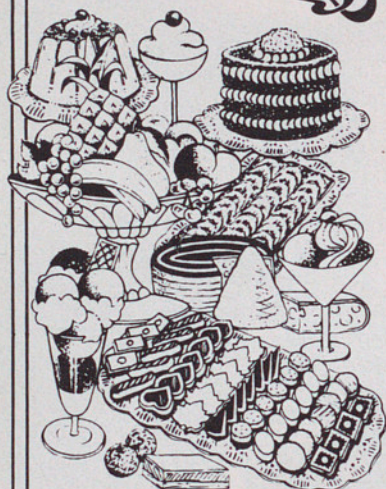
AJUNTAMENT DE BARCELONA

SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

¡QUE POSTRES!

LOS POSTRES
DE FLO...OH LA LA!

MOUSSE DE NARANJA
CON «COULIS» DE FRAMBUESA
340 Ptas.
TARTA «TATIN» CON NATA
380 Ptas.
COPA FLO (Y SU CHAMPAN)
480 Ptas.

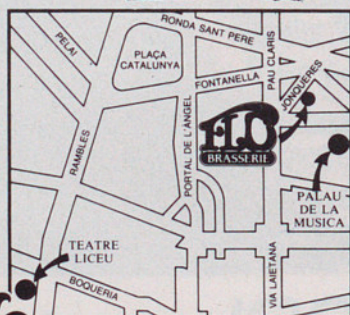


Eso pasa a menudo; la comida es buena, pero en cuanto a postres..... sólo hay las tres banalidades de siempre.

En Flo los postres son tantos que requieren una carta aparte: más de 20 postres hechos en casa, que son 20 succulentas tentaciones.

Es que no puede haber una buena «brasserie» sin buenos postres.

¡QUE «BRASSERIE»!
LA BRASSERIE FLO...OH LA LA!



FLO
BRASSERIE
Restaurant



Jonqueres, 10 - BARCELONA

Reservas Tel. **317 80 37**

Abierto todos los días, domingos y festivos inclusive.



SAMSON ET DALILA

Òpera en 3 actes

Llibret de Ferdinand Lemaire

Música de C. Saint-Saëns

Funció de Gala

Dijous, 17 de gener de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 20, torn C

Diumenge, 20 de gener de 1985, a les 17 h.,
funció núm. 21, torn T

Dimecres, 23 de gener de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 22, torn A

GRAN TEATRE DEL LICEU
Barcelona



Ferrán Contreras

JOYERO

M. Pérez Cabrero, 4 Tel. 201 33 00 Barcelona-21 (junto Turó Park)



SAMSON ET DALILA

Producció: Gran Teatre del Liceu
Director d'Escena: Lluís Pasqual
Decoracions i Vestuari: Fabià Puigcerver

Dalila: Fiorenza Cossotto
Samson: Jon Vickers
El Gran Sacerdot de Dagon: Enric Serra
Abimélech: Santos Ariño
Un vell hebreu: Ivo Vinco
Un missatger filisteu: Antoni Comas
Primer filisteu: Iluminado Muñoz
Segon filisteu: Vicenç Esteve

Director d'Orquestra: Gabriele Chmura
Director del Cor: Romano Gandolfi
Director adjunt del Cor: Vittorio Sicuri
Violins concertinos: Josep M.^a Alpiste/
Jaume Francesch
Directora del Ballet: Assumpta Aguadé
Coreògraf: Alberto Lorca
1er. Ballarí: José Manuel Rodríguez

Comentaris a càrrec dels Drs. Roger Alier, Xosé Aviñoa i Oriol Martorell, del Departament d'Art de la Universitat de Barcelona.

**ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU**

Compact Disc Sony. Oirlo para creerlo.



El Audio Digital Compact Disc de Sony abre la frontera de un ámbito hasta ahora desconocido.

Es el binomio «sonido original = a sonido reproducido» que la nueva generación de los que aman la música, estaban esperando para conectar a su equipo, sea cual sea.

Se han acabado los zumbidos, lloros, fluctuaciones —ese Bow and flutter— tan «traído y llevado».

Y la respuesta de las casas discográficas ha sido inmediata, ya existen en el mercado cientos de títulos en Compact Disc.

Porque, ahora, todo queda atrás. Ha nacido, de nuevo, la música.

Ahora, es Vd. el protagonista, porque, a partir de ahí, poco hay que decir. Mucho que escuchar. Escuchar a Sony, mientras otros sólo hablan...

Compact Disc.
SONY



CONTINGUT ARGUMENTAL I MUSICAL

ACTE I *Resum breu:* Samson ha enardit els jueus que es lamentaven sota el jou dels filisteus i n'han mort uns quants, així com llur sàtrapa Abimélech, que Samson ha mort amb la seva pròpia espasa. El Gran Sacerdot dels filisteus es veu obligat a fugir davant la revolta, que els jueus celebren a la plaça de la ciutat. Però del temple de Dagon surten unes donzelles filistees que porten flors i somriuen als soldats vencedors. Una d'elles, Dalila, tracta d'atraure Samson cap a casa seva; un vell hebreu amb els seus advertiments aconsegueix, de moment, que Samson no caigui a la temptació.

Samson et Dalila comença sense obertura: un brevíssim preludi introdueix un cor que, amb el teló abaixat, ens parla del plany del poble jueu en poder dels filisteus. En alçar-se el teló veiem, efectivament, els israelites abatuts davant del temple pagà de Dagon. Samson (tenor) sobresurt d'entre els que es lamenten i anima els seus a lluitar amb més ànims: el seu discurs vibrant fa recobrar la fe als qui l'escolten i tots juren seguir-lo.

El tumult fa que aparegui Abimélech, sàtrapa dels filisteus, amb la seva escorta: Samson, inspirat, crida el seu poble a la revolta i ell mateix mata Abimélech amb la seva pròpia espasa. Els soldats filisteus fugen mentre els israelites se'n van a estendre la revolta.

El Gran Sacerdot de Dagon (baríton) surt del temple, atret pel soroll. Dos filisteus que han romàs a la plaça l'informen del que ha succeït i poc després un missatger li anuncia que els jueus s'han emparat de tota la població i que el millor que pot fer és fugir. El Gran Sacerdot ho fa, no sense entonar abans una solemne maledicció sobre el poble d'Israel («Maudite à jamais soit la race»).

Tornen a entrar els jueus, precedits per grups de vells i donzelles, que entonen pregàries d'agraïment pel fet d'haver-se alliberat dels filisteus. Un dels vells hebreus es destaca per la intensitat de les seves pregàries. Tornen els

restants guerrers jueus amb Samson i tots celebren l'èxit, quan del temple de Dagon surt un estol de donzelles filistees amb garlandes de flors per adornar el front dels soldats vencedors. Una de les filistees, Dalila (mezzo-soprano) s'adreça a Samson («Je viens célébrer la victoire») i li ofereix la seva casa solitària, a la vall de Soreck, insinuant que hi podrà gaudir de la voluptuositat del seu amor. L'escena esdevé un concertant, en el qual Samson lluita contra la temptació, mentre Dalila insisteix en els seus oferiments i el vell hebreu que abans s'ha destacat (baix) adverteix Samson contra el perill que suposa aquella dona enemiga.

Les sacerdotesses de Dagon que hi ha entre les joves filistees dansen amb gests atractius i captivadors mentre Dalila entona una peça sensual: «Printemps qui commence» i renova les seves insinuacions a Samson fent-li saber que en caure la tarda anirà a asseure's al torrent a esperar plorant que ell es decideixi a anar-hi. Un darrer advertiment del vell hebreu sembla fer vèncer la temptació al poderós Samson, però en caure el teló una mirada de Dalila el deixa confós i dubitatiu.

ACTE II *Resum breu:* Dalila espera a la porta de casa seva l'arribada de Samson amb un cant ple de sensualitat. Però apareix abans el Gran Sacerdot el qual li demana que faci els possibles perquè Samson li confessi d'on procedeix la seva força sobrenatural. Dalila es queda sola i entra a la casa. Arriba Samson: voldria no haver-hi anat i vol tornar-se'n quan apareix Dalila, la qual l'encisa amb la seva ària captivadora «Mon coeur s'ouvre à ta voix». Dalila no triga a obtenir el secret de Samson i li talla la cabellera: afeblit l'heroi, Dalila crida els soldats filisteus que el redueixen fàcilment.

Dalila espera a la porta de la seva caseta de la vall de Soreck l'arribada de l'heroi hebreu. Entona el seu cant sensual i càlid («Amour, viens aider ma faiblesse!»). Arriba

després el Gran Sacerdot de Dagon, el qual li demana que tingui en compte la situació perillosa per als filisteus després de la victòria de Samson, i que aprofiti el domini que pot exercir sobre ell si ell cau a la temptació, tractant de descobrir on rau el secret de la seva força sobrenatural. El Gran Sacerdot ofereix tota mena de riqueses a Dalila, però ella els refusa: ho farà per la causa dels filisteus i per odi al poble d'Israel. El Gran Sacerdot s'alegra del ferm patriotisme que Dalila manifesta i se'n va, no sense unir-se amb Dalila en un inspirat duo («En toi seule est mon espérance»).

Dalila vacilla, però: potser Samson no vindrà, després de tot? Cau la tarda i Dalila entra a casa seva. Aleshores arriba l'heroi jueu, tot dubtós: decidit novament a fugir, no hi és a temps: Dalila l'ha sentit i, sortint, l'atreu cap a ella: un diàleg d'intensitat creixent uneix les dues veus fins que Dalila esclata en la més bella de les seves àries: «Mon coeur s'ouvre à ta voix», veritable peça mestra amb la qual Saint-Saëns va saber retratar tota la càlida sensualitat de la dona disposada a tot per tal d'assolir el seu objectiu.

Ja mig vençut Samson, Dalila intenta treure-li el secret que tant li interessa, mentre al fons se senten les primeres remors de la tempesta que s'apropa. Samson i Dalila canten un nou duo: ella el turmenta, ja atraient-lo, ja fent veure que el rebutja tot entrant a la casa. Samson no sap resistir-s'hi i hi entra. Mentre esclata la tempesta amb tota la seva força, suposem que a l'interior de la casa Samson acaba confessant el seu secret. Dalila li talla la cabellera i surt a avisar els soldats filisteus que entren a la casa i s'apoderen del guerrer esdevingut ja inofensiu.

ACTE III *Resum breu:* Samson ha estat cegat i lligat a una enorme roda de molí, la qual li cal fer moure constantment. Se senten els laments dels hebreus. Uns guardians venen a cercar Samson per dur-lo a la bacanal amb la qual els filisteus celebren llur victòria. Un infant hebreu fa de guia de Samson, i aquest li demana que el

situï entre les dues grans columnes del temple pagà. Mentre els filisteus, Dalila i el Gran Sacerdot es diverteixen insultant Jehovà, Samson, que ha implorat el retorn de la seva força, enderroca el temple i en caure tot l'edifici hi moren tots els filisteus a més del propi Samson que hi expia així el seu error.

Samson ha estat cegat i amb els cabells tallats es veu obligat a moure una enorme pedra de molí, el rodar monòton de la qual sentim reflectit a l'orquestra. Samson entona un extens càntic de tristor i penediment («Vois ma misère, hélas! vois ma détresse!»), mentre fora de l'escena sentim el plany dels hebreus novament esclavitzats pels filisteus, que recorden les febleses de Samson, que han causat tantes desgràcies.

Uns guardians vénen a cercar Samson i se l'enduen cap al temple de Dagon. Amb aquest motiu canvia l'escena i presenciem ara la bacanal amb la qual els filisteus celebren llur victòria: el cor de filisteus entona un càntic de joia i es dediquen tots a l'orgia. Entra Samson: un infant li fa de pigall i el guia. El Gran Sacerdot saluda el «gran jutge d'Israel» en to mofeta: s'hi afegeix el cor i Dalila, que també hi és present, es burla de les seves promeses amoroses d'abans. Després d'haver-se burlat de l'heroi impotent, Dalila i el Gran Sacerdot entonen a duo un himne a Dagon ple d'allusions al seu poder, superior al de Jehovà. El Gran Sacerdot exigeix ara de Samson que ofereixi una libació en honor de Dagon enmig del temple i Samson, que ha concebut un projecte salvador, demana a l'infant que el guia que el condueixi cap al mig de les dues grans columnes que sostenen l'edifici. Mentre els filisteus celebren llur victòria amb renovada força (i amb una música remiscient de la que trobem en alguns films de pretès ambient oriental), Samson prega Déu que li concedeixi per un instant la seva antiga força i empenyent les dues columnes fa esfondrar el temple al damunt de tots els filisteus. Tots els presents moren i Samson assoleix així el perdó de les seves culpes.



Fiorenza Cossotto



Jon Vickers



Enric Serra



Ivo Vinco



Santos Ariño



Antoni Comas



Vicenç Esteve



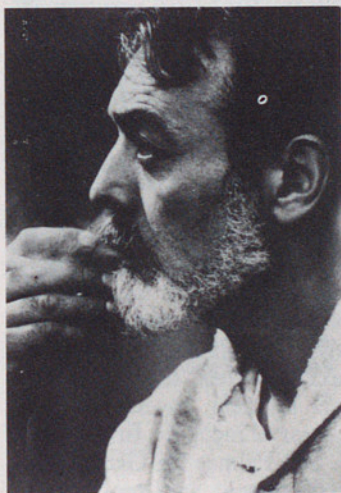
Iluminado Muñoz



Gabriele Chmura



Lluís Pasqual



Fabià Puigcerver



Romano Gandolfi

SAINT-SAËNS I LA SEVA DALILA

No és infreqüent a la Història de la Música trobar compositors molt famosos en vida i dels quals quasi no queda memòria, com tampoc casos a la inversa, compositors pràcticament desconeguts a la seva època i que, redescoberts posteriorment, han assolit el lloc que els correspon per la seva importància.

Ni l'una cosa ni l'altra es poden aplicar a Camille Saint-Saëns, compositor nascut a París el 1835, és a dir, només vuit anys després de la mort de Beethoven, i mort a Alger —lloc ben freqüentat per ell en els seus nombrosos viatges— el 1921, tres anys després de la mort de Debussy. L'extraordinària longevitat d'aquest músic li permeté de passar en vida per posicions ben estranyes l'una amb l'altra. En efecte, passada la seva primera etapa de nen prodigi, que li valgué el sobrenom d'«el Mozart francès», estabilitzada la seva carrera acadèmica —per dos cops va fracassar en l'obtenció del «Prix de Rome»— i amb el càrrec d'organista a la Madeleine, va ésser considerat oficialment com a iconoclasta i revolucionari, fins i tot com a adepte a les teories wagnerianes, per passar, a la fi de la seva vida, a representar, per a molts, el conservadorisme més significatiu.

Hom li atribueix opinions de tots els signes. Per exemple, es diu que Debussy li va sotmetre a opinió la partitura del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, preguntant-li que marqués amb una creu els passatges incorrectes, i que va tornar-la neta, junt amb l'observació que, si hagués marcat el que calia, no hauria estat una partitura, sinó un cementiri. També s'expliquen curioses anècdotes dels seus viatges a Espanya, de la seva afició per la sarsuela, especialment la de Chapí, del seu costum de passar d'incògnit firmant als hotels amb cognoms figurats. A Las Palmas de Gran Canària es va inscriure com «comissionista»; assistent assidu a espectacles lírics, un dia que va fallar el timbaler, s'oferí per substituir-lo, i no volgueren, al·legant que amb aquella professió no podria fer-ho. El que sí és cert —ha restat escrit— són aquestes opinions sobre els oïdors melòmans:



Viajar con Clase

swissair



BARCELONA - P.º Gracia, 44 Tel.: 215 91 00

«Els públics, en jutjar les obres per la intensitat de les sensacions que els fan experimentar, s'equivoquen totalment. El valor de la música resideix en l'enlairament de les idees, en l'originalitat de l'estil, no en la impressió més o menys forta que llur audició provoca en el sistema nerviós. Quan la recerca de la sensació es converteix en l'objecte primordial de la música, acaba per matar-la perquè, poc a poc, porta a una monotonia insuportable i a una mortal exageració.»

Per acabar de definir una personalitat tan canviant amb l'edat, citarem que fou l'autor de la primera música emprada com a fons d'un film, *L'assassinat du Duc de Guise*, el 1908, i que Hugo Riesenfeld i Siegmund Spaeth van ser els primers a produir un film amb música sincronitzada, el 1916, precisament «Le cygne», amb el cèlebre fragment de *El Carnaval dels animals*, del propi Saint-Saëns.

Els pas dels anys ha fet, sens dubte, justícia a la figura d'un dels compositors més famosos a la França de fi de segle, actualment reduït al paper de professional competent no exempt d'inspiració, dintre d'una correcció acadèmica notable.

Nen prodigi com a executant i com a compositor, excel·lí com a pianista i organista, però no ens ha deixat obres significatives per a cap dels dos instruments. Paladí del poema simfònic al seu país, tan sols tres o quatre dels seus han aconseguit salvar el pas del temps, tot i rellegats al concert popular. Per contra, una de les seves òperes, *Samson et Dalila*, li dóna permanència en els cartells dels teatres actuals, tractant-se d'un gènere en el qual es pot considerar que va fracassar en vida.

En efecte, en va escriure catorze, pràcticament sempre sense èxit inicial, malgrat la seva popularitat, i àdhuc aquesta que ha romàs en repertori habitual va tenir una gestació prou difícil.

Concebuda en principi com oratori bíblic, amb *Dalila* com a títol, indicatiu de la preponderància del personatge feme-

ní, es basà en un llibret de Ferdinand Lemaire, amb llunyans antecedents al tractament que del tema féu Voltaire, i Saint-Saëns compongué fragments aïllats, part dels quals dedicà a la gran cantant Paulina Viardot, que n'executà alguns privadament —sembla que amb èxit—, i arribant a completar la primera part, interpretada als concerts del Châtelet amb freda acollida de crítica i públic. L'estructura d'oratori produí com a natural conseqüència un ric tractament del cor, amb passatges polifònics de gran efecte, com es palesa en la seva transformació posterior en primer acte de l'òpera. Com exemple de la reacció de la crítica, Henri Cohen, a la *Chronique Musicale*, va parlar d'«absència absoluta de melodia», d'«harmonies freqüentment massa atrevides» i d'«instrumentació vulgar».

Aquest clima havia de produir necessàriament fredor en els possibles empresaris parisencs, però el compositor va continuar en la seva idea, modificant el caràcter general en fer-lo més dramàtic i sensual, la qual cosa el portà naturalment a la seva conversió en òpera, amb més gran importància del paper de Samson, tant en el que es refereix a la part amorosa com a l'espectacular conclusió amb l'enderrocament del temple. Tot plegat, l'obra presenta un caràcter híbrid, barreja de llegenda bíblica i sensualitat amorosa en l'aspecte argumental, i, en el musical, de simfonisme i gradiloquència amb procediments wagnerians a la instrumentació, temes orientals, notables especialment a l'últim acte, i un perfum molt francès.

Finalment, l'obra que rebutjaven a París fou estrenada a Weimar, on Liszt era un autèntic monarca, i on la seva amistat tantes vegades palesada obrí portes a Wagner, a Berlioz i a tants d'altres. El 1873, a Alger, Saint-Saëns havia acabat d'esbossar-la, i quatre anys després, el 2 de desembre del 1877, s'estrenava a Weimar, traduïda a l'alemany, sota la direcció del mestre Lassen, del qual la crònica «negra» diu que estava més «animat» del convenient al principi de la representació, però que pogué dur-la a terme

sense massa dificultats. En l'ocasió, Hans von Bülow opinà que *Samson* era «el drama musical més intens nat en els darrers vint anys».

Altres representacions tingueren lloc a Brusselles i a Hamburg. A França, la primera fou a Rouen, i a París no arribà fins al 1890, al teatre de l'Éden, ja desaparegut (al seu emplaçament s'alçà després el teatre de l'Athénée). A l'Òpera de París es donà per primer cop el 23 de novembre del 1892, dirigida per Eduard Colonne. Al Liceu ha estat una òpera bastant prodigada, amb intervenció de mezzos com Rita Gorr i de tenors com Gilbert Py o el recentment traspasat Georges Thill. Com a exemple contrari, citarem l'estrena liceista d'una òpera posterior del mateix compositor, *Les barbares*, el 1907, que no passà de les dues representacions, malgrat la presència del propi Saint-Saëns, molt estimat a Barcelona, on havia assolit un gran èxit simfònic en dirigir la Banda Municipal i l'Orfeó Català, l'any anterior.

Cronològicament, *Samson et Dalila*, aquest fals oratori convertit en falsa òpera, és la tercera del gènere que produí, després de *La princesse jaune* (1872) i *Le timbre d'argent* (1877). Li seguiren *Étienne Marcel* (1879), *Henry VIII* (1883), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890), *Phryné* (1893), *Frédégonde* (1895) —en col·laboració amb Guiraud—, *Les barbares*, ja citada (1901), *Helène* (1904), *L'ancêtre* (1906) i *Déjanire* (1911), adaptació operística d'una versió anterior, del 1898, del mateix assumpte, intitolada «música per a l'escena».

Un catàleg no massa ampli, però sí el suficient per justificar l'afirmació que hem fet al principi, que Saint-Saëns, després del jutjament de la posteritat, no tingué èxit com a compositor operístic. Queda, això sí, aquest *Samson et Dalila*, resistent el pas del temps, i agradable als públics de tot arreu.

J. GARCÍA-PÉREZ



El SL Titan de IWC en Porsche Design.
Nosotros le diremos lo que esto significa.

Titanio: Significa que la caja y la pulsera están hechas con uno de los metales más resistentes y ligeros que existen.

Porsche Design: Significa que el SL está tan en forma como el reloj-brújula y el cronógrafo de titanio de IWC.

IWC: Significa que aún existe otra razón para que venga a que le digamos todo sobre este reloj.

IWC

International Watch Co. Ltd, Schaffhausen . Switzerland
Since 1868

Alava: JOYERIA JOLBEN. Alicante: AMAYA, JOYEROS. Barcelona: AURELI BISBE, JOIER. ROSA BISBE, ART/DISSENY. TOMAS, JOYEROS. UNION SUIZA. Bilbao: JOYERIA SUAREZ. Granollers: SORIGUE, JOYERO. Madrid: JOYERIA SUAREZ. JOYERIA JESUS YANES. VENDRELL, JOYERO. Manresa: TOUS, JOIERS. Marbella: JOYERIA LUIS DE LA RUBIA. Mataró: SORIGUE, JOYERO. Pamplona: JOYERIA MONTIEL. Reus: PAMIES, JOIER. Sabadell: JOSEP CAYELLAS. Santander: JOYERIA PRESMANES. Torremolinos: JOYERIA RUBENS. Valencia: GIMENEZ, JOYEROS.

CAMILLE SAINT-SAËNS

Amb la figura de Camille Saint-Saëns ens trobem davant l'arquetipus del compositor simfònic que no reeixí en el camp de l'òpera —com tants d'altres que podríem esmentar i que formen part de l'estol d'autors romàntics més preocupats per un determinat concepte de praxi i estètica musical que no pas pel polifacètic, ric i variat món de l'espectacle operístic—. Així, si bé no és del tot casual que Saint-Saëns aparegui en una temporada teatral tan consagrada com la del nostre coliseu, perquè aquest autor escriví una dotzena d'òperes (*La princesse jaune*, París, 1872, *Le timbre d'argent*, 1877, *Samson et Dalila*, Weimar, 1877, *Étienne Marcel*, Lió, 1879, *Henri VIII*, París, 1883, *Proserpine*, 1887, *Ascanio*, 1890, *Phryné*, 1893, *Frédégonde*, 1895, *Les barbares*, 1901, *Hélène*, Montecarlo, 1904, *L'ancêtre*, 1906 i *Déjanire*, 1911) el seu èxit com a autor teatral no anà més enllà de la cortesia car només la que ens ocupa avui i, en algunes ocasions, *Henri VIII* han sobreviscut a son autor. Aquest estat de coses ens obliga a abundar més en el seu mèrit com a creador i difusor d'una estètica musical que com un esglaió en el procés operístic, en el qual, com reconeixen abundantment els tractadistes, Saint-Saëns no és altra cosa que un mer continuador de l'estètica romàntica, a mig camí entre Charles Gounod i Jules Massenet, cosa que podem descobrir deixant-nos conduir per les dolces melodies dels dos protagonistes i per l'enlluernadora orquestració tan típica del món operístic francès, que recreen un món melodramàtic centrat en l'aspecte més aparent i entenedidor de l'idilli amorós que no pas en la veritable història de la qual parteix l'òpera.

Si no és una prova definitiva, si més no n'és un argument més per a defensar que món operístic i món simfònic no anaven del bracet en el segle passat, perquè Camille Saint-Saëns (París, 1835 - Alger, 1921) és gràcies a la seva capacitat de sintonia amb els valors del seu moment i gràcies als vuitanta-sis anys de vida, el millor definidor de la música instrumental francesa de la segona meitat del segle XIX. Nascut en una època en la qual París estava pràcticament envaït per compositors de procedències diverses que havien

descobert la set musical francesa i la manca de creadors autòctons (només cal recordar els Spontini, Cherubini, Rossini, Bellini, Donizetti, Wagner, Paganini), la seva tasca es dirigí a animar una escola simfònica i concertística pròpia sense adoptar les posicions nacionalistes que havien de sonar casolanes en els cosmopolites cercles musicals parisencs. Vet aquí com Saint-Saëns es forma com a concertista de piano, com a organista d'església (durant vint-i-un anys a la Madeleine parisenca) en plena sintonia amb el renovat concepte d'organista que apareixeria a França i que donaria fruits tan esponerosos com els Cavaillé-Coll, organers, César Franck, intèrpret, Charles M.^a Widor, compositor, etc., i com a compositor de concerts, simfonies i música de cambra.

Heus ací, doncs, que Saint-Saëns esdevé mestre de generacions musicals que compten amb cognoms tan sòlids com Gabriel Fauré, Claude Debussy, Paul Dukas, Vincent D'Indy, Maurice Ravel, Albert Roussel o Florent Schmitt, i ho fou perquè obrí la possibilitat d'ésser músic sense adscriure's necessàriament als esquemes orquestrals germànics ni als esquemes operístics italians. Valors com la música de cambra —sintetitzada en el seu *Trio en fa* de 1867— que tan significativament es desvetllaria en els anys de traspàs de segle dins l'estètica modernista, com el poema simfònic de caire anecdòtic i fins i tot humorístic *Carnaval dels animals* (1886), com *Le rouet d'Omphale* (1872) o com la *Dansa macabra* (1875), o els seus concerts per a piano o violoncel i les simfonies ens remetent a una escriptura instrumental creativa (mostra un especial interès pel violoncel o pel xilòfon), a una estètica mediterrània sense arribar encara al puntillisme impressionista, i a un virtuosisme que recorda els grans barrocs francesos. Tot i que la seva capacitat d'emmotllar-se als canviants períodes que li tocà viure no fou gran, Camille Saint-Saëns és el millor exemple de la música instrumental francesa tal com la coneixem i valorem en l'actualitat.

XOSÉ AVIÑOÀ

HISTORIA DE L'ÒPERA

L'escena operística parisenca dels anys de la Tercera República francesa (1871-1879) continuava oberta als grans espectacles i a l'aparent lluïssor de les operetes a l'estil d'Offenbach: El canvi de forma política operat a l'inici de la dècada, que havia deixat a un costat Napoleó III i Eugènia de Montijo, havia afavorit la penetració de corrents estètics nous; entre ells el wagnerisme, que tantes penes i treballs va tenir sempre per a emparar-se del públic parisenc. A poc a poc, doncs, havien d'anar sorgint homes nous que poguessin fer una síntesi intelligent —tractant-se de París sempre ho ha d'ésser— entre novetat i «grand spectacle»; Léo Delibes és el primer que amb la seva paleta balletística, *Coppélia* (1870), *Sylvia* (1876) i operística, *Lakmé* (1883), troba la clau del moment; Bizet ho farà per la seva banda a *Carmen* (1875) i Saint-Saëns ho intentarà també sense gaire èxit. La riquesa creixent de l'espectacle operístic, que, amb el pas dels anys havia anat interessant els cercles intel·lectuals de totes les grans ciutats, i en especial, París, obligava els autors a cuidar tots els aspectes de l'espectacle, en especial el que sempre havia estat el més fluix, el llibret; Saint-Saëns utilitzà per a la seva òpera el text de Ferdinand Lemaire basat en la versió de Voltaire que, naturalment, oferia una perspectiva menys religiosa que novel·lesca de la gesta bíblica.

El compositor no trobà recer a cap dels teatres de la capital, donada la seva fama de compositor religiós que el feia sospitós en els cercles operístics, i, a falta d'altres possibilitats, acceptà l'oferiment sempre generós de Franz Liszt, veritable àrbitre de la música avantguardista en aquells anys, per estrenar a Weimar. El text es traduí a l'alemany i *Samson et Dalila* s'estrenà el 2 de desembre del 1877. L'any següent, i en l'aurèola del tot immerescuda d'òpera d'avantguarda i filo-wagneriana, es donà a un dels centres més oberts del moment, Brusselles. El 1882 es donà a Hamburg, cantada per la soprano dramàtica Rosa Sucher i, finalment, el 1890 es pogué sentir a França, no pas a París, sinó a Rouen. No fou fins el 23 de novembre de 1892 que l'òpera

de París acceptà d'incloure-la en les seves temporades, amb la col·laboració de Jean Lassalle en el paper de Gran Sacerdot, compartint les glòries amb *Carmen*, *Manon*, *Mignon* i *Faust*.

Als països anglosaxons, tradicionalment poc propicis a presenciar drames bíblics al teatre d'òpera, la partitura trigà anys a sentir-se; fou, però, a Nova Orleans on se sentí per primera vegada, el 1893. Al cap de dos anys el Metropolitan Opera House de Nova York preparà un repartiment interessant per a la seva estrena, Francesco Tamagno, Eugenia Mantelli, Giuseppe Campanari, Pol Plançon, que, donades les seves diverses capacitats idiomàtiques, crearen una torre de Babel que s'esqueia ben poc amb la història bíblica que es pretenia escenificar, cosa que provocà el seu rotund fracàs. El 1909 arribà, finalment, al Covent Garden de Londres, amb la participació extraordinària de Louise Kirkby-Lunn, però els problemes creats pel protagonista masculí dificultaren la difusió de l'òpera que des del 1928 ençà s'hi ha sentit poquíssimes vegades.

Tot i l'apreci wagnerista que les grans capitals d'Espanya mostraven en els darrers anys del segle passat, es féu necessària la intervenció del compositor que mostrà sempre una gran capacitat de difusió personal de les seves composicions, per fer-ne possible l'estrena. Primer fou al Gran Teatre del Liceu, on s'oferí el 9 de gener del 1897, segons sembla amb un èxit considerable en la provinciana ciutat d'aleshores; després fou Madrid, al Teatro Real de la qual s'estrenà el 17 de gener del mateix any. En els vint-i-vuit anys de vida que li quedaven al teatre, s'oferí 110 vegades, quantitat no gens menyspreable. A la Temporada de Òpera de la capital, aquesta òpera es donà el 1982, la qual cosa és un indicatiu del canviant gust actual. Al Gran Teatre del Liceu, d'aleshores ençà, s'ha ofert 133 vegades, la darrera de les quals fou el 28 de febrer de 1979, amb Fiorenza Cossotto, Gilbert Py i Joan Pons en el repartiment principal.

XOSÉ AVIÑOÀ

DISCOGRAFIA

La present discografia només ofereix les versions comercials íntegres. Els personatges són esmentats en el següent ordre: Dalila, Samsó, Summe Sacerdot i Abimélech, i a continuació l'orquestra, el seu director i l'any d'enregistrament.

- 1946 PATHÉ PCX 5007/9 (tres discs de 78 r.p.m., enregistrat en microsolc el 1951, tornat a enregistrar el 1970 per EMI PATHÉ C 053-10617/19)
Helène Bouvier, José Luccioni, Paul Cabanel, Charles Cambon. Cor i Orquestra de l'Òpera de París.
Dir.: Louis Fourestier.
- 1963 EMI ANGEL AN/SAN 117/9
Rita Gorr, Jon Vickers, Ernest Blanc, Anton Diakov.
Cor de René Duclos. Orquestra de l'Òpera de París.
Dir.: Georges Prêtre.
- 1972 ELECTRORECORDED ST ECEO 428/30
Elena Cernei, Ludovic Spiess, Dan Iordachescu, Constantin Dumitri. Cor i orquestra de la Radio-Televisió Romanesa. Dir.: Kurt Adler.
- 1973 RCA LRL 3-5017
Christa Ludwig, James King, Bernd Weikl, Alexander Malta. Orquestra de la RAI de Milà. Dir.: Giuseppe Patané.
- 1979 DGG 2740215/8 (3)
Elena Obraztsova, Plácido Domingo, Renato Bruson, Pierre Thau. Cor i orquestra de l'Òpera de París.
Dir.: Daniel Barenboim.
- 1983 MELODRAM 030 (3) (D'una representació dels anys 1960)
Jean Madeira, Mario del Monaco, Plinio Clabassi, Giuseppe Pugliese. Orquestra del Teatre San Carles de Nàpols. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli.

NOTICIARI

Un dels «leitmotives» d'aquest noticiari és la constatació joiosa que la vida operística de casa mostra senyals inapel·lables de bona salut. Aquestes darreres festes nadalenques hem pogut comprovar a bastament que els millors intèrprets de casa eren sol·licitats per a exercir de portadors de bones noves enològiques, que sempre passen millor si van acompanyades dels ecos belcantistes. Ens arriba ara la notícia que Plácido Domingo ha rebut un disc de platí per l'enregistrament de *Bravo Domingo*, un dels millors regals que es podien fer aquests darrers dies. No tothom, però, considera que aquesta sigui una de les millors notícies operístiques de l'any.

* * *

Una bona notícia musical és l'inici el 16 d'aquest mes del cicle de concerts organitzats per Ibercamera per a donar el to exquisit necessari a la celebració de l'Any Europeu de la Música. Després de Daniel Barenboim, que interpretarà sonates de piano de Beethoven, ens visitarà tot un seguit d'orquestres de primer ordre que de ben segur interessaran els afeccionats barcelonins.

* * *

La música interessa arreu de Catalunya; ho hem comprovat en moltes ocasions; és ara, però, Mataró que pren el testimoni de l'avantguardisme musical en organitzar un cicle de concerts, dos el desembre i un el febrer, dedicats al gran pedagog i compositor Cristòfor Taltabull, mestre de Benguerel, Casanovas, Comellas, Gols, Guinjoan, Mestres Quadreny, Josep Soler, Maria Lluïsa Cortada i un llarg etcètera. Cal retrobar-se amb els valors de casa, sobretot si són de la categoria i sagacitat del mestre Taltabull.

La Fundació Caixa de Pensions ha iniciat també els tradicionals concerts que ocupen el nucli de la temporada amb els cicles de música antiga, música religiosa, música romàntica i flamenc. El primer d'aquests cicles, el Vè Festival de Música Romàntica, ocuparà des del 10 de gener fins el 7 de febrer, amb la participació d'Alícia de Larrocha, el Trio Italià, l'Orquestra de cambra Reina Sofía, el Quartet de Varsòvia, Elly Ameling, i altres intèrprets de cambra, en especial pianistes, que centren habitualment aquest cicle.

* * *

La propera òpera que ens oferirà el Consorci del Gran Teatre del Liceu és *Il barbiere di Siviglia*, no per conegut, menys interessant, car es tracta, com tothom sap, d'una de les peces cabdals del trenca-closques operístic de tots els temps. La seva estructura, bàsica en el desenvolupament de l'òpera romàntica fins a Verdi i les seves escenes trepidants d'emoció, lirisme o encert humorístic l'han divulgat honorablement en tots els centres musicals. A no trigar gaire els Amics de l'Òpera de Sabadell n'oferiran una altra versió esperada especialment perquè hi debutaran els guanyadors del premi especial del Concurs Francesc Viñas d'enguany.

* * *

En l'ocasió liceística intervindran Leo Nucci, Adriana Anelli, Dalmau González i Eduard Giménez dirigits per Roberto Abbado. Una bona ocasió per a assaborir una vegada més l'art interpretatiu dels intèrprets catalans i l'encert directorial d'Abbado que tan bon gust de boca ha deixat en totes les ocasions recents en què s'ha presentat al nostre coliseu.

XOSÉ AVIÑOÀ



La natura és l'origen de totes les coses bones.



Yoghourts, flam, cremes, formatges...
—aliments frescos i naturals—



CONTENIDO ARGUMENTAL Y MUSICAL

ACTO I Resumen breve: *Samson ha enardecido a los judíos para que luchen contra el yugo filisteo, en lugar de lamentarse, y los hebreos matan a varios de sus enemigos mientras el mismo Samson da muerte al sátrapa Abimélech con sus propias armas. El Gran Sacerdote de Dagon, dios de los filisteos, se ve obligado a huir ante la revuelta, que los judíos celebran en la plaza de la ciudad. Pero del templo de Dagon salen doncellas filisteas que llevan flores y sonríen a los soldados vencedores. Una de ellas, Dalila, trata de atraer a Samson hacia su casa; un anciano hebreo consigue, con sus advertencias que, de momento, Samson no caiga en la tentación.*

Samson et Dalila empieza sin obertura: un brevísimo preludio da paso a un coro que, con el telón corrido, nos habla del llanto del pueblo judío preso de los filisteos. Al alzarse el telón vemos, efectivamente, a los israelitas abatidos ante el templo pagano de Dagon. Samson (tenor) sobresale entre los que se lamentan y anima a los suyos a luchar con mayores ánimos: su discurso vibrante hace recobrar la fe a quienes lo escuchan y todos juran seguirlo.

El tumulto causa la aparición de Abimélech, sátrapa de los filisteos, con su escolta: Samson, inspirado, llama a su pueblo a la revuelta y él mismo mata a Abimélech con su propia espada. Los soldados filisteos huyen, mientras los israelitas se van a propagar la rebelión.

El Gran Sacerdote de Dagon (barítono) sale del templo, atraído por el ruido. Dos filisteos que han permanecido en la plaza le informan de lo ocurrido y poco después un mensajero le anuncia que los judíos dominan toda la población, y le aconseja que huya. El Gran Sacerdote decide hacerlo, no sin antes entonar una solemne maldición sobre el pueblo de Israel («Maudite à jamais soit la race»).

Entran nuevamente en la plaza los judíos, precedidos por grupos de ancianos y doncellas que entonan plegarias en agradecimiento por haberse librado de los filisteos. Uno de los ancianos hebreos se destaca por la vehemencia de sus plegarias. Vuelven los restantes guerreros judíos con Samson

y todos celebran el éxito, cuando del templo de Dagon sale un grupo de doncellas filisteas con guirnaldas de flores para adornar la frente de los soldados vencedores. Una de las filisteas, Dalila (mezzo-soprano) se dirige a Samson («*Je viens célébrer la victoire*») y le ofrece su casa solitaria, en el valle de Soreck, insinuando que podrá gozar allí de la voluptuosidad de su amor. La escena se convierte en un concertante, en el que Samson lucha contra la tentación, mientras Dalila insiste en su ofrecimiento y el anciano hebreo que antes se destacara (bajo) advierte a Samson contra el peligro que supone esa mujer enemiga.

Las sacerdotisas de Dagon que hay entre las jóvenes filisteas danzan con gestos atractivos y cautivadores, mientras Dalila entona una pieza sensual («*Printemps qui commence*») y renueva las insinuaciones de antes a Samson, haciéndole saber que al caer la tarde irá a sentarse junto al torrente para esperar llorando que él se decida a acudir. Una última advertencia del anciano hebreo parece hacer que Samson venza la tentación, pero al caer el telón advertiremos que una mirada de Dalila deja al héroe confuso y dubitativo.

ACTO II Resumen breve: Dalila aguarda a la puerta de su casa la llegada de Samson con un canto sensual. Pero aparece primero el Gran Sacerdote, quien le pide que haga cuanto pueda por lograr que Samson le confiese el secreto de su fuerza sobrenatural. Dalila se queda sola y entra en la casa. Llega Samson: hubiera querido no haber venido y quiere regresar cuando aparece Dalila, quien lo encanta con su aria cautivadora «*Mon coeur s'ouvre à ta voix*». Dalila no tarda en obtener el secreto de Samson y le corta la cabellera: debilitado el héroe, Dalila llama a los soldados filisteos que lo reducen fácilmente.

Dalila espera a la puerta de su casita del valle de Soreck la llegada del héroe hebreo. Entona su canto sensual y cálido («*Amour, viens aider ma faiblesse!*»). Llega luego el Gran Sacerdote de Dagon, quien ruega a Dalila que en vista del

peligro que se cierne sobre los filisteos, aproveche su dominio sobre Samson para sonsacarle la causa de su fuerza sobrenatural. El Gran Sacerdote ofrece toda clase de riquezas a Dalila, pero ella las rechaza: lo hará por la causa filistea y por su odio al pueblo de Israel. El Gran Sacerdote se alegra del patriotismo que Dalila manifiesta y se va, no sin unirse a ella antes en un inspirado dúo («En toi seule est mon espérance»).

Dalila vacila, sin embargo: acaso no acuda Samson a la cita, después de todo. Cae la tarde y Dalila entra en su casa. Llegá entonces el héroe hebreo, dudando: decide huir nuevamente, pero no lo logra a tiempo: Dalila lo ha oído y saliendo, lo atrae: un diálogo de intensidad creciente une ambas voces hasta que Dalila prorrumpe en la más bella de sus arias: «Mon coeur s'ouvre à ta voix», verdadera pieza maestra con la que Saint-Saëns supo retratar toda la cálida sensualidad de una mujer dispuesta a todo para lograr su objetivo.

Ya medio vencido Samson, Dalila intenta sonsacarle el secreto que tanto le interesa, mientras al fondo se oye el ruido de una tempestad que se avecina. Samson y Dalila entonan un nuevo dúo: ella lo atormenta, ora atrayéndolo, ora fingiendo rechazarlo y entrar en casa. Samson no sabe resistirse a su atractivo y entra en el momento en que estalla la tempestad con toda su fuerza. Suponemos que en el interior de la casa Samson no tarda en confesar su secreto, pues Dalila le corta la cabellera y sale para avisar a los soldados filisteos que entren en la casa y se apoderen del guerrero, convertido ahora ya en un ser inofensivo.

ACTO III Resumen breve: *Samson ha sido cegado y atado a una enorme piedra de molino que debe mover constantemente. Se oyen los lamentos de los judíos. Unos guardianes acuden a recoger a Samson para llevarlo a la bacanal con que los filisteos celebran su victoria. Un niño hebreo sirve de lazarillo a Samson, y éste le pide que lo sitúe entre las dos grandes columnas del*

MARCAMOS LA PAUTA

CHASYR
1879
SEGUROS

*Porque abriendo caminos
creamos piezas maestras en su género.*

*Porque siguiendo el ritmo de los tiempos
descubrimos formas que cubren cualquier riesgo.*

*Porque nuestras ideas sirven
para asegurar los pasos de todos.*

*Porque desde 1879 nuestro trabajo
es inspirar confianza y seguridad.*

CHASYR
1879
SEGUROS

Creamos seguridad.

Diagonal, 431 bis - 08036 Barcelona

templo pagano. Mientras los filisteos, Dalila y el Gran Sacerdote se divierten insultando a Jehová, Samson, que ha implorado el retorno de su fuerza, derriba el templo y al caer el edificio mueren todos los filisteos, además del propio Samson quien expía así su error.

Samson ha sido cegado y con la cabellera cortada se ve obligado a mover una enorme piedra de molino, cuyo rodar monótono se nos manifiesta en la orquesta. Samson entona un extenso cántico de tristeza y arrepentimiento («Vois ma misère, hélas! vois ma détresse!») mientras fuera de la escena oímos a los hebreos nuevamente esclavizados por los filisteos, recordando las debilidades de Samson, que han causado tantas desgracias.

Unos guardianes acuden a buscar a Samson, y lo llevan al templo de Dagon. Con este motivo, cambia la escena y presenciemos cómo la bacanal con la que los filisteos celebran su victoria se desarrolla: el coro de los filisteos entona un cántico de alegría y todos se sumen en una orgía. Entra Samson, un niño le hace de lazarillo y lo guía con paso incierto. El Gran Sacerdote saluda al «gran juez de Israel» en tono burlón: se le añaden el coro y Dalila, también presente, se burla de sus promesas amorosas del pasado. Después de haberse reído del héroe impotente, Dalila y el Gran Sacerdote entonan a dúo un himno a Dagon lleno de alusiones a su poder, superior al de Jehová. El Gran Sacerdote exige ahora de Samson que ofrezca una libación en honor de Dagon en medio del templo y Samson, que ha concebido un proyecto salvador, le ruega al niño que lo guía que lo conduzca hacia el lugar de las dos grandes columnas que sostienen el edificio. Mientras los filisteos celebran su victoria con renovadas fuerzas (y con una música reminiscente de la que oímos en algunos films de pretendido ambiente oriental), Samson ruega a Dios que le conceda por un instante su antigua fuerza y arremetiendo contra ambas columnas hace caer el templo encima de todos los filisteos. Mueren todos los presentes y Samson logra así el perdón por sus culpas.

CAMILLE SAINT-SAËNS

Con la figura de Camille Saint-Saëns nos encontramos ante el arquetipo de compositor sinfónico que no tuvo éxito en el campo de la ópera —como tantos otros que podríamos mencionar y que forman parte del grupo de autores románticos más preocupados por un determinado concepto de praxis y estética musical que no por lo que atañe a lo polifacético, rico y variado mundo del espectáculo operístico—. Así, si bien no es del todo casual que Saint-Saëns aparezca en una temporada teatral tan consagrada como la de nuestro coliseo, porque ese autor escribió una docena de óperas (La princesse jaune, París 1872; Le timbre d'argent, 1877; Samson et Dalila, Weimar 1877; Étienne Marcel, Lyon 1879; Henri VIII, París 1883; Proserpine, 1887; Ascanio, 1890; Phryné, 1893; Frédégonde, 1895; Les barbares, 1901; Hélène, Montecarlo, 1904; L'ancêtre, 1906; y Déjanire, 1911) su éxito como autor teatral no fue más allá de la cortesía pues sólo la que nos ocupa hoy y, en algunas ocasiones, Henri VIII han sobrevivido a su autor. Este estado de cosas nos obliga a abundar más en su mérito como creador y difusor de una estética musical que como un peldaño en el proceso operístico, en el cual, como reconocen mayoritariamente los tratadistas, Saint-Saëns no es otra cosa que un mero continuador de la estética romántica, a medio camino entre Charles Gounod y Jules Massenet, cosa que podemos descubrir dejándonos conducir por las dulces melodías de los dos protagonistas y por la deslumbrante orquestación tan típica del mundo operístico francés, que recrean un mundo melodramático centrado en el aspecto más aparente y enternecedor del idilio amoroso que no en la verdadera historia de la cual parte la ópera.

Si no es una prueba definitiva, por lo menos es un argumento más para defender que mundo operístico y mundo sinfónico no iban cogidos del brazo en el siglo pasado, porque Camille Saint-Saëns (París 1834 - Argel 1921) es gracias a su capacidad de sintonía con los valores de su momento y gracias a los ochenta y seis años de vida, el mejor definidor de la música instrumental francesa de la segunda mitad del siglo XIX. Nacido en una época en la que París estaba prácticamente invadido por compositores de proce-

dencias diversas que habían descubierto la sed musical francesa y la falta de creadores autóctonos (sólo hay que recordar los Spontini, Cherubini, Rossini, Bellini, Donizetti, Wagner, Paganini), su tarea iba dirigida a animar una escuela sinfónica y concertística propia sin adoptar las posiciones nacionalistas que seguramente habían de sonar muy caseras en los cosmopolitas círculos musicales parisinos. He aquí cómo Saint-Saëns se forma como concertista de piano, como organista de iglesia (durante veintiún años en la Madeleine de París) en plena sintonía con el renovado concepto de organista que aparecería en Francia y que daría frutos tan lozanos como los Cavaillé-Coll, organistas, César Frank, intérprete, Charles M.^a Widor, compositor, etc., y como compositor de conciertos, sinfonías y música de cámara.

He ahí, pues, que Saint-Saëns se convierte en maestro de generaciones musicales que cuentan con apellidos tan sólidos como Gabriel Fauré, Claude Debussy, Paul Dukas, Vincent D'Indy, Maurice Ravel, Albert Roussel o Florent Schmitt, y lo fue porque abrió la posibilidad de ser músico sin describirse necesariamente a los esquemas orquestales germánicos ni a los esquemas operísticos italianos. Valores como la música de cámara —sintetizada en su Trio en fa de 1867— que tan significativamente se desvelaría en los años de cambio de siglo dentro de la estética modernista, como el poema sinfónico de carácter anecdótico y hasta humorístico como su Carnaval de los animales (1886), como Le rouet d'Omphale (1872) o como la Danza Macabra (1875), o sus conciertos para piano y violoncelo y las sinfonías nos remiten a una escritura instrumental creativa (muestra un especial interés por el violoncelo o por el xilófono), a una estética mediterránea sin llegar aún al puntillismo impresionista y un virtuosismo que recuerda a los grandes barrocos franceses. Aunque su capacidad de amoldarse a los cambiantes períodos que le tocó vivir no fue muy grande, Camille Saint-Saëns es el mejor ejemplo de la música instrumental francesa tal como la conocemos y la valoramos en la actualidad.

Rolex, sólida personalidad.



Rolex Day-Date

Oro de 18 quilates. Caja Oyster hermética hasta 50 metros de profundidad. Cronómetro oficialmente certificado. Corona Twinlock atornillada a la caja. Automático. Fecha y día de la semana con todas sus letras.

Este es el Rolex Day-Date. Un reloj de inconfundible personalidad elegido por los hombres que sólo pueden permitirse lo mejor.

Y es lógico. Rolex ha estado siempre en vanguardia del progreso de la moderna industria relojera. Decir Rolex es hablar de uno de los mejores relojes del mundo. Pero también es mencionar el fruto de una tradición relojera que data de varias generaciones.

Un Rolex Oyster. Adquiéralo únicamente en un Concesionario Oficial Rolex.

Solicite catálogo.


ROLEX

J. ROCA

Joyerero - Paseo de Gracia, 18 - BARCELONA

Boutique

Diagonal, 580 - BARCELONA

HISTORIA DE LA ÓPERA

La escena operística parisina de los años de la Tercera República francesa (1871-1879) continuaba abierta a los grandes espectáculos y al brillo aparente de las operetas al estilo de Offenbach. El cambio de forma política operado al inicio de la década, que había dejado de lado a Napoleón III y a Eugenia de Montijo, había favorecido la penetración de corrientes estéticas nuevas, entre ellas la del wagnerismo que tantas penas y trabajos tuvo siempre para apoderarse del público parisino. Poco a poco, pues, habían de surgir hombres nuevos que pudieran hacer una síntesis inteligente —tratándose de París siempre ha de serlo— entre novedad y «grand spectacle»; Léo Délibes es el primero que con su paleta balletística, Coppélia (1876), Sylvia (1876) y operística, Lakmé (1883), encuentra la clave del momento; Bizet lo hará por su lado en Carmen (1875) y Saint-Saëns lo intentará también sin gran éxito. La creciente riqueza del espectáculo operístico que, con el paso de los años, había ido interesando los círculos intelectuales de todas las grandes ciudades y, en especial, París, obligaba a los autores a cuidar todos los aspectos del espectáculo, en especial el que siempre había sido el más flojo, el libreto; Saint-Saëns utilizó para su ópera el texto de Ferdinand Lemaire basado en la versión de Voltaire que, naturalmente, ofrecía una perspectiva menos religiosa que novelesca de la gesta bíblica.

El compositor no encontró cobijo en ninguno de los teatros de la capital, teniendo en cuenta su fama de compositor religioso que lo hacía sospechoso en los círculos operísticos y, a falta de otras posibilidades, aceptó el ofrecimiento siempre generoso de Franz Liszt, verdadero árbitro de la música de vanguardia de aquellos años, para estrenar en Weimar. El texto se tradujo al alemán y Samson et Dalila se estrenó el día 2 de diciembre de 1877. Al año siguiente y con la aureola del todo inmerecida de ópera de vanguardia y filowagneriana, se dio en uno de los centros más abiertos del momento: Bruselas. En 1882 se representó en Hamburgo, cantada por la soprano dramática Rosa Sucher y, finalmente, en 1890 se pudo oír en Francia; no en París sino en Rouen.

No fue hasta el 23 de noviembre de 1892 que la ópera de París aceptó incluirla en sus temporadas, con la colaboración de Jean Lassalle en el rol de Gran Sacerdote, compartiendo las glorias con Carmen, Manon, Mignon y Faust.

En los países anglosajones, tradicionalmente poco propicios a presenciar dramas bíblicos en los teatros de ópera, la partitura tardó años en oírse; fue, sin embargo, en Nueva Orleans donde se escuchó por primera vez, en 1893. Al cabo de dos años el Metropolitan Opera House de Nueva York preparó un reparto interesante para su estreno: Francesco Tamagno, Eugenia Mantelli, Giuseppe Campanari, Pol Plançon, quienes, teniendo en cuenta sus diversas capacidades idiomáticas, crearon una torre de Babel poco acorde con la historia bíblica que se pretendía escenificar, lo cual provocó su rotundo fracaso. En 1909 llegó finalmente al Covent Garden de Londres, con la participación extraordinaria de Louise Kirkby-Lunn, pero los problemas creados por el protagonista masculino dificultaron la difusión de la ópera que, desde 1928, se ha oído allí en poquísimas ocasiones.

A pesar del aprecio wagneriano que las grandes capitales de España demostraban en los últimos años del siglo pasado, fue necesaria la intervención del compositor que demostró siempre una gran capacidad de difusión personal de sus composiciones para hacer posible su estreno. Primero fue en el Gran Teatro del Liceo donde se ofreció, el día 9 de enero de 1897, según parece con un éxito considerable en la provinciana ciudad de aquella época; después fue en Madrid, en el Teatro Real, donde se estrenó el día 17 de enero del mismo año. En los veintiocho años de vida que le quedaban al teatro, se ofreció 110 veces, cantidad nada despreciable. En la Temporada de Ópera de la capital esta ópera se representó en 1982, lo cual es un indicio del variable gusto actual. En el Gran Teatro del Liceo, desde entonces hasta nuestros días se ha ofrecido 133 veces, la última de las cuales fue el 28 de febrero de 1979 con Fiorenza Cossotto, Gilbert Py y Joan Pons en el reparto principal.

XOSÉ AVIÑO A



CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA

AJUNTAMENT DE BARCELONA

SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

PRESIDENT: Molt Honorable Sr. Jordi Pujol
VICE-PRESIDENT: Excellentíssim Sr. Pasqual Maragall
GERENT: Sr. Lluís Portabella

VOCALS:

Honorable Sr. Joan Rigol (Generalitat de Catalunya)
Jordi Maluquer (Generalitat de Catalunya)
Montserrat Albet (Generalitat de Catalunya)

Il·lma. Sra. M.^a Aurèlia Campmany
(Ajuntament de Barcelona)

Il·lm. Sr. Jordi Vallverdú (Ajuntament de Barcelona)

Il·lm. Sr. Germà Vidal (Ajuntament de Barcelona)

Honorable Sr. Josep M.^a Bricall (Ajuntament de Barcelona)

Manuel Bertrand (Societat del Gran Teatre del Liceu)
Fèlix M.^a Millet (Societat del Gran Teatre del Liceu)
Josep M.^a Coronas (Societat del Gran Teatre del Liceu)
Maria Vilardell (Societat del Gran Teatre del Liceu)
Carles Mir (Societat del Gran Teatre del Liceu)

SECRETARI: Adrià Álvarez



ADMINISTRADOR: Lluís Andreu
DIRECTOR MUSICAL: Romano Gandolfi
DIRECTOR D'ESCENARI: Dídac Monjo
ASSISTENTS MUSICALS: Mark Gibson
Jordi Giró
Miguel Ortega
Anthony Pappano
Javier Pérez Batista
Lolita Poveda
Shari Rhoads

APUNTADOR: Jaume Tribó
CAP DE PREMSA I REL. PÚBLIQUES: Adelita Rocha
CAP D'ABONAMENTS I TAQUILLES: Josefina Carbonell
CAP D'ADMINISTRACIÓ: Joan Antich
SERVEI MÈDIC: Dr. Enric Bosch
SECRETARIA: Josep Delgado
Maria Antònia Claramunt
Maria José García
CAP DE MAQUINISTES: Constanci Anguera
CAP D'ELECTRICISTES: Francesc Tuset
CAP D'UTILLATGE: Jaume Payet
CAP DE SASTRERIA: Remei Mollor
CAP DE MAQUILLATGE: Martha Vázquez

Perruqueria: DAMARET
Sabateria: VALLDEPERAS
Programes: PUBLI-TEMPO
Assistència tècnica: JORQUERA HNOS., pianos

NOTES IMPORTANTS: En atenció als artistes i al públic en general, s'exigeix l'adequada correcció en el vestir (senyors: americana i corbata), i es prega la màxima puntualitat; no es permetrà l'entrada a la sala un cop començada la representació, ni verificar enregistraments, fotografies o filmar escenes de cap mena.

El Consorci del Gran Teatre del Liceu, si les circumstàncies ho reclamen, podrà alterar les dates, els programes o els intèrprets anunciats en aquest programa.

En compliment d'allò que disposa l'Article 92 del Reglament d'Espectacles, és prohibit de fumar als passadissos; hom ha d'utilitzar el Saló del 1r. pis i el vestíbul de l'entrada.



Accés pel carrer Sant Pau, núm. 1, bis, d'ús exclusiu per a minusvàlids.



PRÒXIMES FUNCIONS:

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

G. Rossini

Paolo Montarsolo

Adriana Anelli

Leo Nucci

Dalmau González

Eduard Giménez

Laura Zanini

Giorgio Tadeo

Vicenç Esteve

Iluminado Muñoz

Direcció escènica: Paolo Montarsolo

Decoracions: Ferruccio Villagrossi, realitzades per

«La Bottega Veneziana»

Vestuari: Fiore (Milà)

Director d'Orquestra: Roberto Abbado

Director del Cor: Romano Gandolfi

Director adjunt del Cor: Vittorio Sicuri

Dissabte, 26 de gener, 21'30 h., funció núm. 23, torn C

Dimarts, 29 de gener, 21 h., funció núm. 24, torn A

Dijous, 31 de gener, 21 h., funció núm. 25, torn B

Diumenge, 3 de febrer, 17 h., funció núm. 26, torn T

SALOME

R. Strauss

Gwyneth Jones

Martha Szirmay

Peter Wimberger

Horst Hiestermann

Volker Horn

Josep Ruiz

Alfredo Heilbron

Rosa M.^a Ysàs

Heiz Klaus Ecker

Alfred Werner

Alfred Kainz

Rolf Becker

Antoni Lluch

Antoni Comas

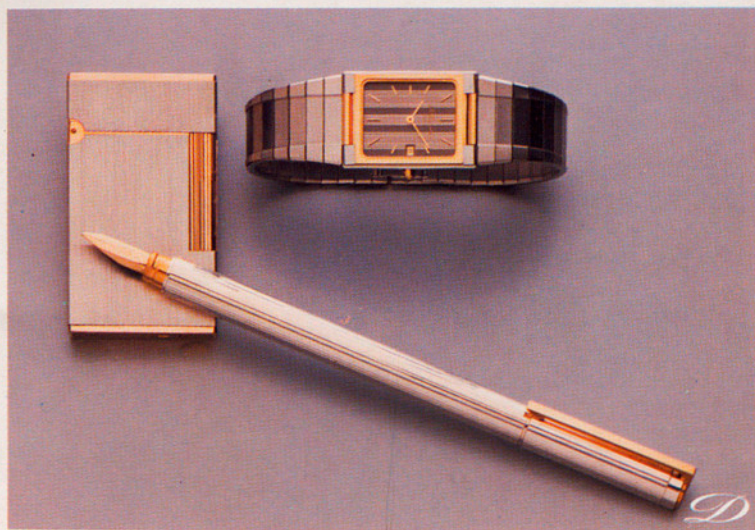
Director d'Orquestra: Antoni Ros-Marbà

Dijous, 7 de febrer, 21 h., funció núm. 27, torn B

Diumenge, 10 de febrer, 17 h., funció núm. 28, torn T

Dimarts, 12 de febrer, 21 h., funció núm. 29, torn A

S.T. Dupont



ARMONIA EN GRIS Y ORO.
EL RELOJ. EL ENCENDEDOR. LA ESCRITURA.

ORFÈVRES A PARIS

Christian Dior

PARIS



**Christian Dior
inventa
Eau Sauvage
Extrême**

Eau Sauvage Extrême:
aún más intenso
aún más presente
aún más Eau Sauvage.

42313-6